

MICHAEL GOVAN,
 MARIANNE STOCKEBRAND,
 and GIANFRANCO VERNA

Conversation with Fred Sandback

The Chinati Foundation inaugurated its temporary exhibition *Fred Sandback Sculpture* during the annual Open House celebration in October 2001 when the following conversation was held in the exhibition courtyard. The nature of Sandback's medium makes the work difficult to photograph, prompting us to document the exhibition with a computer-generated rendering.

MARIANNE STOCKEBRAND: I would like to welcome everyone to the sunny portion of the weekend and introduce Fred Sandback and congratulate him on the wonderful exhibition that he's mounted here at the Chinati Foundation. I would also like to introduce Michael Govan, the director of the Dia Center for the Arts, where he curated an impressive show by Fred Sandback four years ago. To my right is Gianfranco Verna, who, together with his wife Annemarie, owns a gallery in Zürich where they've regularly shown Fred's work since 1971. We will conduct a conversation among the four of us for a little while and then give the audience the opportunity to ask questions.

MS: Fred, you use a very specific material for your sculptural work, acrylic thread. When did you start to use this material?

FRED SANDBACK: Well, I compared it at one point to a number two pencil line. As a material it's pretty mundane, but it seemed to do the job. I began using it in '71 or so. Before that, my sculptures weren't made like that, although they were linear – they were made of elastic cord. The problem with the elastic cord is that it always wants to sag, and this doesn't – it was fortuitous.

MS: And you use it in various colors.

MICHAEL GOVAN,
 MARIANNE STOCKEBRAND,
 y GIANFRANCO VERNA

Conversación con Fred Sandback

La Fundación Chinati inauguró su exhibición temporal *Escultura de Fred Sandback* durante el Open House anual en octubre de 2001 con una conversación sostenida en el patio de la exhibición. La naturaleza del medio usado por Sandback hace que sus obras sean difíciles de fotografiar, por lo que documentamos la exhibición utilizando imágenes generadas por computadora.

MARIANNE STOCKEBRAND: Quiero darles a todos la bienvenida a esta porción soleada del fin de semana y presentarles a Fred Sandback, felicitándolo al mismo tiempo por la maravillosa exhibición que ha montado aquí en la Fundación Chinati. También quiero presentar a Michael Govan, director del Centro Dia para las Artes, donde él estuvo a cargo de una hermosa exhibición de obras de Fred Sandback hace cuatro años. A mi derecha está Gianfranco Verna, quien, junto con su esposa Annemarie, es dueño de una galería en Zurich, donde han exhibido la obra de Fred con regularidad desde los setentas. Conversaremos nosotros cuatro durante un rato y luego les daremos a ustedes la oportunidad de hacer preguntas.

MS: Fred, tú usas un material muy específico para tu obra escultural, es decir, el hilo acrílico. ¿Cuándo empezaste a utilizar este material?

FRED SANDBACK: Bueno, lo comparé en determinado momento con una línea trazada con un lápiz número 2. Como material, es bastante común y corriente, pero pude trabajar con él muy bien. Comencé a usarlo en 1971, más o menos. Antes de eso mis esculturas no eran así. Aunque eran lineales, estaban hechas de cuerda elástica. El problema con la cuerda elástica es que siempre tiende a pandear, y este otro material no. Fue un descubrimiento feliz.

FS: Well, you can't avoid color. And as any colorist might, I plumb the depths of my local Wal-Mart (laughter). Sometimes I paint them but mostly they're colors off the shelf because when you are working on this kind of scale, with the line being so small, there's plenty of color.

GIANFRANCO VERNA: Would you ever see your material as a limitation or a kind of rule imposed through your selection of material? You continue to develop many different issues and forms through this material.

FS: It's neutral but obedient up to a certain point.

GV: One issue you don't serve, you don't use it as a textile-related material.

FS: It may be coming.

GV: Yes?

FS: I am tickled by the anecdotal. My studio up in New Hampshire was raided by mice. And the mice found a hole in the floor so all of these various lines of color went to the hole in the floor and disappeared. So one winter, every time I took an armload of wood, I would find a nest in the woodpile and of course all of this color stuff looked very intentional. There was a Bauhaus mouse and there was a Miami mouse, and I got a real kick out of that. My color means more to me than I think it meant to the mouse, but I appreciated theirs.

MICHAEL GOVAN: I wanted to ask you a little bit about origins. Here we are in Marfa, Texas, the land of Donald Judd, and I was thinking about your work in this context. You have a number two pencil, and you draw a line, but it represents a line in space. The lines are nearly always in relation to space. In fact, the line is an edge of something else. Rarely is it ever just that and I was wondering if you could talk a little about the origin of the line in relation to a plane or box or space. Maybe address the fact that your work emerged at a time when Judd's work was developing as well.

FS: Oh, his work was immensely attractive to me and my fellow students. That's not to be denied – it was in the air. But I don't think it was direct contact with Don's work alone. For instance, from the time I started looking at Giacometti there was already a big issue there, albeit a slightly different one. I have to go back to another anecdote. My mom told me about this Charlie Chaplin film – if some of you know something about this film maybe you

MS: Y lo usas en varios colores.

FS: Bueno, no se puede evitar el color. Y como buen colorista, voy a mi tienda Wal-Mart local para agotar las posibilidades [risas]. A veces los pinto pero generalmente son colores que se venden así, porque cuando se trabaja a gran escala y la línea es tan pequeña, hay bastante color.

GIANFRANCO VERNA: ¿Has pensado alguna vez que tu material constituye un tipo de limitación o que impone una obligación? Sigues creando muchos temas y formas diferentes mediante este material.

FS: Es un material neutral pero obediente hasta cierto punto.

GV: Hay un formato que no usas: no lo utilizas como material textil.

FS: Tal vez sea mi próximo paso.

GV: ¿De veras?

FS: Sí. Me divierte lo anecdótico. Mi estudio en New Hampshire fue invadido por ratones, los cuales encontraron un hoyo en el piso, así que todas estas líneas de color iban a dar en el hoyo y desaparecieron. Un invierno, cada vez que yo traía leña al estudio, encontraba un nido de ratones en el montón de leña, y desde luego todo esto del color parecía muy intencional. Había un ratón de Bauhaus y otro de Miami, y eso me dio mucha gracia. Mis colores significan más para mí que para los ratones, pero también apreciaba los suyos.

MICHAEL GOVAN: Quería preguntarte un poquito sobre los orígenes. Aquí estamos en Marfa, Texas, la tierra de Donald Judd, y yo pensaba en tu obra dentro de este contexto. Tienes un lápiz número 2 y trazas una línea, pero representa una línea en el espacio. Las líneas existen casi siempre en relación con el espacio. De hecho, la línea es el borde de otra cosa. Rara vez es sólo una línea, y yo quisiera que nos hablaras un poco de la relación que tiene la línea con un plano o una caja o un espacio. Tal vez referirte también al hecho de que tu obra se desarrollaba al mismo tiempo que la de Judd.

FS: Ah, la obra de Judd nos atraía muchísimo a mí y a mis compañeros de estudio. No se puede negar tenía mucha visibilidad. Pero no creo que haya sido solamente por el contacto directo con la obra de Don. Por ejemplo, desde el tiempo cuando comencé a fijarme en Giacometti, ya veía un concepto muy importante, aunque ligeramente diferente. Voy a contar otra anécdota. Me mamá me había hablado de cierta película de Charlie Chaplin. Si alguno de ustedes sabe algo acerca de esta película, quizá me puedan iluminar al respecto. Ella dijo que le había gustado mucho una escena en que

could inform me. She said she enjoyed a clip of Chaplin eating an artichoke. Finding himself befuddled at a fancy dinner, he took one leaf off, looked at it, and threw it over his shoulder. And so on through the meal until he got to the lovely heart, he looked at it, and regarded it a little longer and threw it over his shoulder. And at that age when mom told it to me it was still already a potent image of moving on beyond Immanuel Kant and the *thing* itself and leaving that borderline with Platonism behind in the dust somehow. All right, so much for that.

MG: I don't think we need to talk about anything else (laughter). Pretty much we can all go home.

FS: Does anybody know that film clip? Is that known? OK... gotta research that.

MG: To push it a little bit further, you're talking about the early sixties, a moment when space is a big issue, right? While you were in school, a lot of artists were working with small objects; even Judd was still working with small objects. One thing that became clear in your work is that it immediately took over vast quantities of space.

FS: Easily, yeah.

MG: Was that an ambition?

FS: In a way, yes. But from the beginning there was also this notion of a European concrete artist friend stating it more clearly: "I'm working with space." Whereas, I'll see a denser space here, an emptier space there around me. And the architecture presents another kind of space, and so my line is more complicated than this simple figure/ground issue. I think that kind of complexity motivated me to want to get rid of "the middle".

GV: But there was a moment at the beginning when you were more involved in creating an illusion or an object with your sculpture. And after a while this led to another idea about space. So, the sculptures had existed on a much smaller scale.

FS: They were enclosed spatially although they were still made with various linear devices. The space was enclosed and the reference was clearly to an object. In some cases with the repeating modules the reference to Don's progressions was certainly very clear. Over the 30 odd years, I drifted away from that kind of object-related format to things that are more like what you see now.

GV: Where would you see this idea of illusion and reality in your work now?

Chaplin comía una alcachofa. En una cena de gala, Chaplin no sabía qué hacer: se limitó a quitarle las hojas una por una y tirarlas por encima de su hombro. Por fin llegó al bello corazón de la verdura y, tras contemplarlo un rato, acabó por tirarlo también por encima del hombro. Y cuando mi mamá me dijo esto, a pesar de mi corta edad, la imagen ya era potente: se podía dejar atrás a Emanuel Kant y la cosa misma, dejar atrás y olvidada esa frontera con el platonismo. Bueno, basta; ya lo dije.

MG: No creo que hace falta hablar de otra cosa alguna [risas]. Si quieres ya nos vamos.

FS: ¿Hay alguien que conozca esta película? ¿Alguien? Bueno, lo investigaremos.

FS: It's kind of the same, and I don't think it needs too much scrutiny. Illusions are real and reality is allusive. I wouldn't like to parse it out to one side or another. If I were just peddling illusion I would feel like a snake oil salesman.

GV: But the material makes it very clear that an illusion is created through a very simple process.

FS: Which is inevitable. As soon as you look at the edge of your sheet of paper, you have a sort of field of image projected by your perception onto this situation so there's an inherent illusion as soon as any kind of figure exists. Is it like paint drips? Are these illusions which people sometimes refer to as panes of glass, like paint drips? An adult human

fondo. Creo que es por este tipo de complejidad que quiero deshacerme de la parte de en medio.

GV: Pero al principio hubo un momento cuando tenías más, cuando estabas más interesado en crear una ilusión o un objeto con tu escultura. Y con el tiempo esto llevó a otra idea acerca del espacio. Es decir, las esculturas habían existido en una escala mucho menor.

FS: Estaban encerradas espacialmente, aunque todavía estaban hechos usando varios dispositivos lineales. El espacio estaba encerrado, y la referencia era claramente a un objeto. En algunos casos, con los módulos repetidos, la referencia a las progresiones de Don Judd ciertamente quedaba muy clara. A lo largo de más de 30 años yo me había alejado de ese tipo de formato

LEFT TO RIGHT: VERNÄ, STOCKBRAND, SANDBACK, AND GOVAN DURING THE CONVERSATION.



MG: Para ir un paso más allá, tu estás hablando de principios de los sesenta, una época cuando el espacio era un tema de suma importancia, ¿verdad? Cuando estabas en la escuela, muchos artistas trabajaban con objetos pequeños; incluso Judd trabajaba todavía con ellos. Una cosa que se hizo clara en la obra tuya es que comenzó inmediatamente por ocupar espacios vastos.

FS: Claro, muy cierto.

MG: ¿Eso es lo que tú querías?

FS: En cierto modo, sí. Pero desde un principio un artista europeo amigo mío que trabajaba con concreto me decía con mucha lucidez: "Estoy trabajando con el espacio." En cambio, lo que yo veo es un espacio más denso aquí, más vacío allá en torno mío. Y el arquitecto presenta otro tipo de espacio, y por eso mi línea es una cosa más complicada que el simple tema de la figura y su

might regard them that way on a first confrontation. Kids certainly don't. They immediately want to jump through that pane of glass, which was never an issue for me really. I didn't want to make a pane of glass - that's one of the side effects.

MG: To prepare Fred's exhibition at Dia, we had something like forty-some works in Dia's collection, and with few exceptions they reside in storage in a file cabinet. You have given each work a diagram or certificate of kind. And when you came to our space, we asked you to work with some of the pieces in the collection. But then you also directly responded to the space. I wonder if you could talk a little about that process. You come here to Chinati with some work that already existed, work that you've made before, but

orientado al objeto y me había acercado a lo que ustedes están viendo ahora.

GV: ¿Dónde dirías tú que está esta idea de ilusión y realidad en tu obra ahora?

FS: En cierta forma es lo mismo, y no creo que merezca mucho análisis. Las ilusiones son reales, y la realidad es alusiva. No quisiera precisarlo para un lado o para otro. Si me limitara a traficar en ilusiones, me sentiría como cualquier mercachifle.

GV: Pero el material pone en claro que la ilusión se crea mediante un proceso muy sencillo.

FS: Y eso es inevitable. Tan pronto como ves el borde de tu hoja de papel, tienes algo así como un campo de imagen proyectado por tu percepción sobre esta situación, de manera que hay una ilusión inherente en cuanto exista algún tipo de forma. ¿Es algo así como la pintura goteada? ¿Son gotas de pintura

you're also responding to and working with the space.

FS: Well that's all about boundaries. And I didn't even bother to ask you about this...but, uh... the burgundy-colored piece in here...

MG: ...right...

FS: You noticed? (laughter) The piece is really – I appropriated it without conferring with Michael because I knew that he would be agreeable. The piece is owned by Dia as part of a series of ten vertical constructions that actually sprang into existence around 1977. The color shift, which is the only thing that differentiates this from the Dia piece, isn't significant enough in my mind to call it some other work of art. So, this is the Dia sculpture – but it's blushing (laughter).

MS: Was it the same size at Dia? How does a piece change from being installed at the Dia space, which is higher and larger, to a room here at Chinati?

FS: Just one comment – this piece was never built at Dia. One or two of its relatives from that series of ten were in the Dia show. Two of its closer relatives were built from that same series in Winchendon, Massachusetts at a place that I conspired with Dia to run as a sort of museum for fifteen years. And yes, it's always a question. It's inevitable that you will run into that – the mood, the tones, the figures, and the proportions of a new space. And because I've let the cat out of the bag... I can't conceive of these things just in and of themselves but I think of them in relation to proportion and scale, and in harmony with a sense of various options in architecture. It's just part of the soup – it's unavoidable.

GV: So the question is: How much are you interested in an exact definition of a specific work?

FS: I don't think a work can reach anything like what I'd want to call a full definition without a specific place in time. In the drawer it has to exist in some form as a very well specified schema and I don't think that my aesthetics are necessarily preferred to anyone else's in terms of interpreting this. It's like a piece of sheet music.

GV: But this is not to be confused with installation art, in the sense that it's practiced now by many artists. I don't think of you as an installation artist.

FS: No. And I believe the root of that term is in German, the *Installateur*, – the guy that does the plumbing, and that just burns me up. So I really

ra estas ilusiones que la gente a veces llama vidrios? Un humano adulto podría verlos así a la primera contemplación. Los niños ciertamente no. Estos inmediatamente desean saltar a través de ese vidrio, esa ventana, cosa que a mí nunca me preocupó. No quise hacer un vidrio de ventana –ése más bien es un efecto secundario.

MG: Para preparar nuestra exhibición en el Museo Dia, teníamos unas 40 obras en la colección, y con pocas excepciones éstas residen almacenadas en un archivero. Tú le has dado a cada obra un diagrama o un certificado de especie. Y cuando llegaste a nuestro espacio te pedimos que trabajaras con algunas obras de la colección. Pero entonces respondiste también directamente ante ese espacio. ¿Podrías

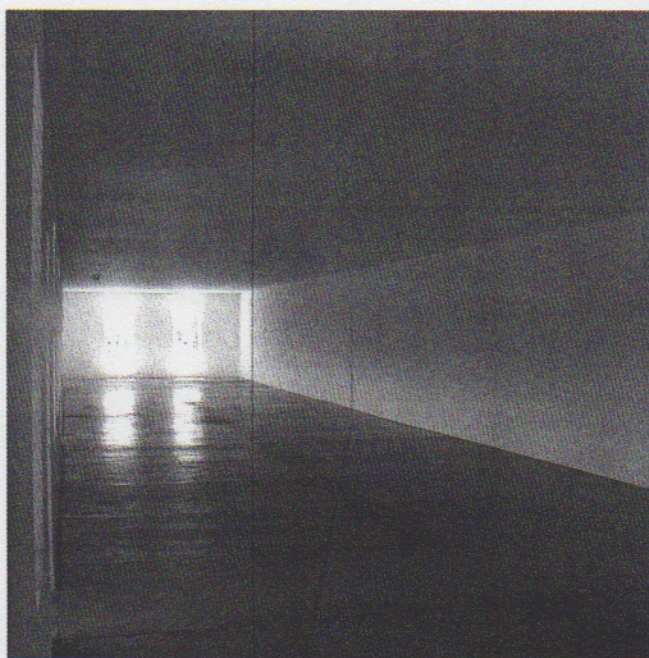
didn't like that word. (laughter) Maybe I was doing the wiring, but not the plumbing. But no, it's not like installation. I would jitter to think of myself as an installation artist.

GV: But that's why it's very important that the work has an internal and external structure.

FS: Yes.

MS: Which can then be adapted to a specific situation. Fred, could you talk about the process of conceiving an exhibition like this one, where the architecture obviously provides a framework for your art and remains visible. Could you elaborate on that?

FS: There are both ups and downs to it. I'm sure that's why I could never be an architect. I had two pieces



FRED SANDBACK, UNTIPTED, 1977/2001. ONE OF TEN VERTICAL CONSTRUCTIONS.

INSTALLED AT THE CHINATI FOUNDATION. COLLECTION DIA CENTER FOR THE ARTS, NEW YORK.

hablar un poquito acerca de ese proceso? Vienes aquí al Chinati con obras ya existentes, obras que has hecho anteriormente, pero además respondes ante el espacio y trabajas con él.

FS: Bueno, eso tiene que ver con las fronteras. Y ni siquiera me molesté en preguntar sobre esto, pero...ah...la pieza color vino tinto que hay aquí...

MG: ...sí...

FS: ¿Te fijaste? [risas] Esa pieza es en realidad – me apoderé de ella sin consultar con Michael porque sabía que él estaría de acuerdo. La pieza pertenece al Dia y forma parte de una serie de diez construcciones verticales creadas alrededor de 1977. El cambio de color, que es lo único que lo diferencia de la pieza que tenemos en el Dia, no es lo suficientemente diferente a mi modo de ver para que se le vea como otra obra de arte. Así que ésta es la escultura del Dia, pero se está sonrojando. [risas]

that I really wanted to see down here, I just loved them. My process follows a very familiar sequence of events. I got here and the specifics that I hadn't paid enough attention to before (when I was here for a couple days in mid-summer) made it utterly impossible to do what I planned. I had to throw those ideas right out, but that's part of the process. I was very disappointed. But it was also pointless to cling to ideas that were loony in this context. I always run up against that. What can I do, what can I not do here? I bring my little kit bag of that which I know and have done. Sometimes work repeats itself, like the use of the Dia piece. Sometimes I get something like this four-part horizontal blue piece, which is unlike anything I've ever done.

MG: Can you talk a little about that

MS: ¿En el Dia tenía el mismo tamaño? ¿Cómo cambia una obra cuando se instala en el Dia, que es un espacio más alto y grande, y cuando se instala aquí en Chinati?

FS: Sólo tengo un comentario – esta obra no se hizo en Dia. Uno o dos de sus parientes de aquella serie aparecieron en la exhibición del Dia. Dos de sus parientes más cercanos fueron hechos de la misma serie en Winchendon, Massachusetts, en ese lugar como un museo que yo me conspiré con el Dia para administrar durante quince años. Y sí, siempre es pertinente. No se puede evitar toparse con esta cuestión: el ambiente, el tono, las figuras, las proporciones de un nuevo espacio. Y ya que he dicho esto, no me puedo imaginar estas cosas por sí solas; las veo en relación con la proporción y la escala y en armonía con un sentido de múltiples opciones arquitectónicas. Es sólo un ingrediente de la sopa, es inevitable.

GV: Entonces la pregunta es: ¿hasta qué punto te interesa una definición exacta de una obra dada?

FS: No creo que una obra pueda tener una definición completa sin tomar en cuenta su ubicación específica en el tiempo. En el cajón tiene que existir como un esquema bien especificado, y no creo que la estética mía sea necesariamente preferible a la de nadie más en cuanto a la interpretación. Es como una partitura musical.

GV: Pero no hay que confundir esto con el arte de instalación, según lo cultivan ahora muchos artistas. No pienso en ti como un artista que haga instalaciones.

FS: No. Y creo que ese término tiene sus raíces en el alemán, el *Installateur*, la persona que hace plomería, y esto me saca de quicio. Por eso es que no me gusta nada esa palabra. [risas]

Tal vez yo instalaba el cableado eléctrico, pero no la plomería. Pero no, no es como las instalaciones. Me costaría mucho pensar que soy un artista de instalaciones. GV: Pero por eso es tan importante que la obra tenga una especie de estructura interna y externa.

FS: Precisamente.

MS: La cual pueda adaptarse luego a una situación dada.

MS: Fred, ¿quieres hablarnos un poquito acerca de cómo se concibe una exhibición como ésta, ya que la arquitectura evidentemente sirve de marco a tu obra y es muy visible? ¿Podrías abundar sobre este punto?

FS: Tiene sus pros y sus contras. Por eso estoy seguro de que nunca podría ser arquitecto. Hay dos piezas que yo tenía muchas ganas de traer hasta aquí, me encantan. Mi proceso consiste en una secuencia de eventos muy familiares.

piece, because when I saw it, I knew it was done specifically for this space. The horizontal line seemed to make a lot of sense here in West Texas. Can you talk a little about how that came about in relation to the windows, landscape, and architecture?

FS: I can't say I wasn't looking out the window. But what I didn't do was just sit down and say "OK, I'm gonna do a landscape piece, out here in West Texas." So undoubtedly it bubbled up in some way, but I was so pleased to be riding along on this event that I took it by the tail. And so it was sort of irresistible to say "Fred, look out the window." I can't say that I didn't look out the window, but also I didn't pursue some kind of commentary or homage to the landscape. It was just part of the soup, part of the surroundings that one can't help but be aware of everyday.

MS: I actually don't see it so much as a landscape piece – if you want to call it that – but more architecturally related. It's such a surprising situation because the end of the U is open to both sides and what you've done is to tie those open ends together visually in the most minimal way, which to me was entirely surprising and a new interpretation of the space. I'm thrilled by it.

FS: But if you want to look for historical reference, which isn't landscape at all really, you could look at Matisse's swimming pool.

GV: Would you say the exhibition space becomes part of the work?

FS: Absolutely. It's my good fortune and my bad fortune to have the boundaries not stop there.

MS: Do you interpret the space?

FS: Not in a conceptually guided way. It's not a narrative device about space; it's just how you share the space. You've got to compromise.

GV: In many instances, I have seen you use spaces for your drawings, spaces where you have worked, even if you had no project to do there again. But you worked on that space and made paper installations or sculptures. I think it's very important to call these pieces sculpture.

FS: Yes, I do, too. Even the skinny little blue line lying on the wall...it doesn't stop at the wall – the wall is behind it, too. It's absolutely a sculptural presence.

GV: And not as a paradox, but as a reality.

FS: Yes.

MG: And can you talk a little about

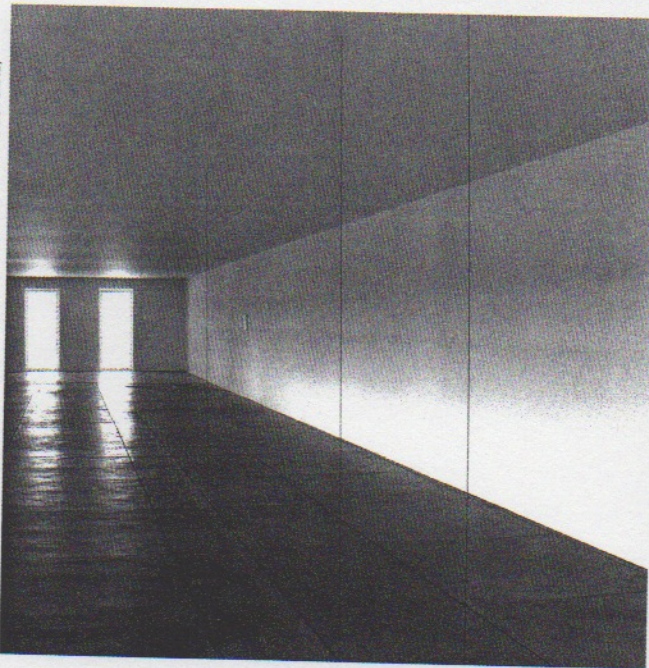
Llegué aquí, y las características específicas de este lugar, en las cuales no me había fijado lo suficiente (cuando vine de visita un par de días durante el verano), hicieron imposible que siguiera con mi plan. Tuve que descartar esas ideas directamente, pero eso forma parte del proceso. Me sentí muy decepcionado. Pero tampoco tenía sentido aferrarme a ideas que nomás no resultarían en este contexto. Siempre me encuentro con esa situación. ¿Qué puedo hacer, qué no puedo hacer en este sitio? Traigo mi valija llena de cosas que conozco y que he hecho. A veces la obra se repite, como en el caso del uso de la pieza de Día. A veces sale algo así como esta pieza azul horizontal de cuatro partes, que no se parece a nada de lo que he hecho antes.

the small reliefs – the wooden pieces – because they seem like the inverse of the other works that you've created. A solid form obviously, which takes up very little space. Can you talk a little about how those came about?

FS: They were just such a good trick. Again, it's like going fishing; you don't know if you'll find something. But to get something that could occupy this much space and engage you from across the room or from down the hall in this kind of format was so liberating. It was a trip and it was also something solid.

GV: There as well, the material is not that important – it's not a relief in a traditional sense.

FS: No. Last summer I thought I



FRED SANDBACK, UNTIRED, 2001, VERTICAL/HORIZONTAL CONSTRUCTION IN ONE PLANE.

INSTALLED AT THE CHINATI FOUNDATION.

MG: ¿Puedes hablarnos de esa pieza, porque cuando la vi me di cuenta de que fue hecha específicamente para este espacio. La línea horizontal parecía tener mucho sentido aquí en el oeste de Texas. Dinos cómo sucedió esto en relación con las ventanas, el paisaje y la arquitectura.

FS: No puedo decir que no estaba mirando por la ventana. Pero lo que no hice fue sentarme y decir: "Bueno, voy a hacer una obra de paisaje aquí en el oeste de Texas". Así que seguramente cuajó la idea de alguna manera, pero me sentía tan complacido de estar en este evento que no pude menos que decirme, "Fred, mira por la ventana". Y si miré por la ventana, pero no quise elaborar un tipo de comentario formal ni un homenaje al paisaje. Fue simplemente un ingrediente de la sopa, parte del entorno que uno no puede menos que observar todos los días.

should make some of these in bronze or in plaster – real sculptural materials – but that was a wash; it didn't seem appropriate.

MS: What kind of role do drawings play in your work? Do you sketch out a work before you mount it three-dimensionally, or do the drawings have a completely different place?

FS: There are two general manners of working for me. One is on the fantasy sort of level, which usually precedes making a sculpture like the pieces that I brought with me that I liked so much but threw out. The fantasy can crash and burn when it confronts having to go on stage. So there's this one kind of daydreaming that I do all the time, but the other method is more reasoned and after-the-fact and dryer. It follows a little vibration I get once I've made a shape. Then I can play with the

MS: En realidad yo no veo esta pieza como una obra paisajística, si así la quieres llamar, sino más bien como una obra arquitectónica. Es una sorpresa porque los extremos de la U están abiertos por ambos lados, y lo que has hecho es atar esos cabos abiertos en forma visual de la manera más mínima, lo que para mí es asombroso y una interpretación totalmente nueva del espacio. Me parece magnífico.

FS: Pero si quieres buscar referentes históricos, que no son el paisaje en absoluto, podrías ver la piscina de Matisse.

GV: ¿Dirías tú que el espacio de la exhibición llega a ser parte de la obra?

FS: Definitivamente. Es mi buena y mi mala fortuna que las fronteras no se paran allí.

MS: ¿Interpreta el espacio?

FS: No de una manera conceptual. No se trata de una narración acerca del espacio; se trata sólo de cómo se comparte el espacio. Es un acuerdo mutuo.

GV: En muchas ocasiones he visto que usas espacios para tus dibujos, espacios donde has trabajado, aunque no tuvieras otro proyecto que hacer allí. Pero trabajaste en ese espacio e hiciste instalaciones de papel o esculturas. Creo que es muy importante llamar a estas piezas escultura.

FS: Sí, estoy de acuerdo. Hasta la línea azul delgadita de la pared...no se detiene en la pared; la pared está detrás de ella también. Es una presencia escultural sin lugar a dudas.

GV: Y no como paradoja, sino como realidad.

FS: Así es.

MG: Háblanos un poco acerca de los pequeños relieves, las piezas de madera, porque parece que son lo contrario de las otras obras que has creado. Una forma sólida, evidentemente, que ocupa muy poco espacio. ¿Cuál es el origen de estas piezas?

FS: Son un muy buen truco. Otra vez, es como ir a pescar: no sabes si vas a encontrar algo. Pero el poder lograr algo que podía ocupar tanto espacio y llamar la atención desde el otro lado del salón o desde el otro extremo del pasillo, en este tipo de formato, me pareció muy liberador. Me dio mucho gusto y es algo sustancial al mismo tiempo.

GV: En este caso también, el material no es lo importante. No es un relieve en el sentido tradicional.

FS: No. El verano pasado pensé que debí hacer algunos de estos en bronce o con yeso-verdaderos materiales esculturales–pero no resultó. No me pareció apropiado.

MS: ¿Qué papel juegan los dibujos en tu obra? ¿Haces un dibujo de una obra antes de montarla en tres dimensiones,

shape and maybe that goes somewhere in terms of leading to something else I might want to make as a sculpture. Approximately two parts fantasy and one part structure.

MS: So there is no sketching before building a piece?

FS: No, not at all.

MG: It's nice how it exists as fantasy and document. You did a piece for the Lannan Foundation and you did six drawings, which were alternative pieces you could have done in the space that gave you the chance to have your cake and eat it, too. You made drawings of all the other possibilities.

FS: Uh huh, it's nice to have them around when you're thinking about what you will do.

MG: I've wanted to ask you – you've been here for a week and a half, and you traveled here this summer. I know you were involved with Dia at a time when Dia was very ambitious in thinking about the idea of permanence and site-specific projects for individual artists – to keep bodies of work together. So you know something about that from history. I wonder if you could talk a little about that time, that ambition to create something like this, and what it means to the artists and to the public.

FS: That concern of Dia's, for example, was at that same moment when Don was realizing his need to control the situation because his work here was meant to be continuous with this environment. There was no stop between sculpture and architecture and design or placement. He had the voice to make these things be so. And he was right not to trust them to vehicles that didn't respond to his intentions. If the project is going to get screwed up because someone has to hang one of these, and one of those... well, then just do something else. He did what he wanted to do, which is a wonderful thing. There was a feeling about permanence around Dia in the earlier days and that was exciting to me in a limited way. I didn't particularly want to see my piece of string hang forever, but I did want to have control over how I could play one sculpture against the other and learn from that. So the project with Dia that lasted for fifteen years in Winchendon, Massachusetts, left me with about ten thousand square feet to think in. Things could recede; they could go away over slower periods of time. That was tremendously useful to me, but I had a little skepticism

o es que los dibujos desempeñan otra función?

FS: Tengo dos maneras generales de trabajar. Una está en el nivel de fantasía y suele suceder antes de hacer una escultura como las que traje conmigo que tanto me gustaban pero que acabé por tirar. La fantasía puede fracasar cuando llega el momento de presentarse en la sala de exhibición. Tengo este tipo de fantasías con frecuencia, pero mi otro método es más razonado y mecánico. Sigue a una pequeña vibración que siento una vez que he creado una forma. Luego puedo jugar con esa forma y quizá eso me lleve a otra cosa que pudiera terminar siendo escultura. Aproximadamente dos partes fantasía y una parte estructura.

about Heiner Friedrich's need to think about forever. It's just too long.

MG: That was Don Judd, too, though, wasn't it?

FS: I don't think this is about forever.

GV: You are not an artist that can produce pieces in the studio forever, you need spaces. So whenever this is possible to get to real spaces, it is an important issue...

FS: It's a liberating issue, yes. It very much limits what I can do because I'm bound to produce the whole thing here or there. I certainly cannot send them off into the world willy-nilly. But I wouldn't want to. It would lose its flavor for me completely.

MG: Maybe there are questions from the audience for Fred?



THE CONVERSATION WAS HELD IN THE COURTYARD OF CHINATI'S TEMPORARY EXHIBITION BUILDING.

MS: ¿Así que no hay dibujos antes de construir una pieza?

FS: No, de ninguna manera.

MG: Qué bueno que existe como fantasía y como documento. Tú hiciste una pieza para la Fundación Lannan e hiciste seis dibujos como piezas alternativas que podrías haber hecho en el mismo espacio. Hiciste dibujos de las otras posibilidades.

FS: Sí. Me gusta tenerlos a la mano cuando pienso en qué voy a hacer.

MG: He querido preguntarte – llevas una semana y media aquí y viniste el año pasado. Sé que trabajaste con Dia en un tiempo cuando Dia ponía mucho énfasis en la idea de la permanencia y los proyectos en sitios específicos para artistas individuales, para conservar juntas sus obras. ¿Podrías hablarnos un poco acerca de ese tiempo, ese deseo de crear algo así y lo que eso sig-

AUDIENCE: Is there any way you can work without architecture? Could you work outdoors?

FS: I think about that all the time. Particularly when I'm in such a vast wonderful landscape. I never have – maybe I'll figure it out, which would be lovely.

AUD: Do you ever use assistants?

FS: I don't. Since I can still climb the ladder, I don't. I would waste too much time and feel embarrassed by saying "No, not there, there, go back a sixty-fourth of an inch, no, hold it there for about a half an hour." I don't think I would like that.

AUD: Can you talk a little more about your work here in the context of Judd and Flavin?

FS: Both men are no longer here and they are, relatively speaking, great oaks under which I might feel like the acorn. I don't know, it didn't con-

nifica para los artistas y para el público?

FS: Esa inquietud por parte de Dia, por ejemplo, surgió en el mismo momento cuando Don Judd implementaba su necesidad de controlar la situación porque su labor aquí tenía el propósito de ser una continuación del medio ambiente. No había separaciones entre la escultura y la arquitectura y el diseño o la ubicación. Con la influencia que él tenía, podía lograr que las cosas fuesen así. Y tenía razón al no confiar en mecanismos que no respondieran a sus intenciones. Si el proyecto va a fracasar sólo porque alguien tiene que colgar una de estas cosas y una de aquellas otras, pues mejor vamos a hacer otra cosa. Hizo lo que quería hacer, y eso es maravilloso. En Dia en tiempos pasados había un gusto por la permanencia, y eso me apasionaba de cierta forma. No quería necesariamente ver mi obra exhibida en un sitio por toda la eternidad, pero sí quería ejercer control sobre cómo podía relacionar las obras entre sí y aprender de eso. Así que el proyecto con Dia que duró quince años en Winchendon, Massachusetts me dejó con un espacio de unos diez mil pies cuadrados en el que podía pensar. Las cosas podían retirarse, alejarse, desaparecer con el tiempo. Eso me resultó muy útil, pero desconfiaba de la necesidad de Heiner Friedrich de pensar en la eternidad. Es muy larga. [risas]

MG: Pero Don Judd también pensó así, ¿no es cierto?

FS: Yo no creo que esto tenga que ver con la eternidad.

GV: Pero tú no eres un artista que pueda producir siempre piezas en el estudio. Necesitas espacios. Así que cuando sea posible conseguir espacios reales, esto debe parecerle importante...

FS: Sí, es un tema liberador. Pone bastantes límites sobre lo que puedo hacer, porque debo producir la obra entera aquí o allí. Ciertamente no puedo mandar las obras a su punto de destino en el mundo así como así. Y tampoco quisiera hacerlo. Así se me haría muy desabrido.

MG: ¿Tal vez el público tenga algunas preguntas para Fred?

PÚBLICO: ¿Podrías trabajar de alguna manera sin la arquitectura? ¿Podrías trabajar al aire libre?

FS: Pienso en eso todo el tiempo. Sobre todo cuando estoy en un paisaje tan amplio y magnífico como éste. No lo he hecho – tal vez algún día se me ocurra el modo de lograrlo, y eso sería estupendo.

PÚB: ¿Alguna vez usas asistentes?

FS: No. Como todavía puedo subir la

cern me that much. I was really interested in what would happen to me in this highly charged atmosphere. And without having to parse that out in terms of depth psychology, it was a cakewalk. I just had a great time.

AUD: How do you choose your colors?

FS: Well, I'm more selective than the mouse (laughter). It starts somewhere and it ends somewhere. In this case there was the blue of these four horizontal lines, which just leapt out and grabbed me and so it was a one-color building block that I didn't want to lose. And then the colors kind of built and played off each other in a way that doesn't have to do with anybody's notion of color theory. There's no this way or that way to it, but it's very intentional. You've got to get the color just right and you push and you pull and you play with it and something hops out at you, and you find another color.

AUD: How do you make a piece of string under tension stop at a piece of concrete?

FS: Oh, you mean technically, how does it go? Oh...minimal snake oil. It's just a little piece of brass tubing that is glued onto the end of the piece of string that enables you to tension the line and put it into the wall or floor. Not as sophisticated as a spider, but very handy.

AUD: When you're daydreaming, do you actually envision all the different things that could be on the inside and outside of your strings?

FS: The things that could be on the inside or outside of it... You know, I never think about what's inside my string, because the string is a contradiction. It seems to suggest that there is a line there. Well, is this a Platonic line that has no dimension? Not at all, it's a sculptural line that has a diminished but very fuzzy – admittedly kind of painterly – but definitely three-dimensional existence. But then when you cut one of those reliefs with a table saw, you have a funny kind of "no line." It's the space where the yarn might have been which is a step out of that kind of paradox. But I don't know what's inside. (laughter)

AUD: Well, when I first saw the photograph of it, I didn't know your work and I thought it was a piece of plate glass...

FS: Yeah.

AUD: ...so imagine my delight when I came here and I just walked through it.

FS: Right.

AUD: How do you sign your work?

escalera, no los uso. Sería perder el tiempo y me daría vergüenza decir: "No, no acá, allá, un milímetro más a la izquierda, no, deténgelo aquí durante media hora". No creo que me gustaría hacer eso.

PÚB: ¿Puedes hablar más acerca de tu trabajo aquí en el contexto de Judd y Flavin?

FS: Ninguno de ellos está con nosotros y son, metafóricamente hablando, grandes robles bajo los cuales tal vez me pudiera sentir como una bellota. En realidad no me preocupaba tanto eso. Lo que me interesaba era qué me iba a suceder dentro de un ambiente tan excitante como éste. Y sin tener que precisar en términos científicos, puedo decir que me fue de lo más lindo. Me divertí muchísimo.

PÚB: ¿Cómo escoges tus colores?

FS: Pues soy un poquito más exigente que el ratón. [risas] En este caso había el azul de estas cuatro líneas horizontales, que me salió al encuentro y me agarró por el cuello, y fue un color base que no quería perder. Luego los colores parecían salir de aquél, haciendo juego unos con otros de una manera que nada tiene que ver con la teoría del color. Lo que hago no es muy metódico pero sí intencional. Tienen que resultar bien los colores; juegas con ellos, haces experimentos y algo surge al final, otro color.

PÚB: ¿Cómo consigues que un hilo bajo tensión se detenga en un pedazo de concreto?

FS: O sea, ¿cómo lo consigo técnicamente? Ah...con muy poca magia. Se usa un tubito de latón pegado con pegamento al extremo del hilo y que te permite tensionar la línea y meterla a la pared o al piso. No es tan genial como una araña, pero muy práctico.

PÚB: Cuando estás con tus fantasías, ¿de veras visualizas todas las diferentes cosas que podrían estar en el interior y el exterior de tus hilos?

FS: Las cosas que podrían estar en el interior o el exterior... Sabes, nunca pienso en lo que está dentro de mi hilo, porque el hilo es una contradicción. Parece sugerir que hay una línea allí. Bueno, ¿es ésta una línea platónica que carece de dimensión? No, en absoluto: es una línea escultural que tiene una existencia disminuida definitivamente tridimensional, pero borrosa, hasta pictórica. Pero luego, cuando cortas uno de esos relieves con una sierra eléctrica, tienes una especie de "no línea". Es el espacio donde pudo haber estado el estambre, que es una forma de salir de ese tipo de paradoja. Pero no sé qué hay adentro. [risas]

PÚB: Cuando por primera vez vi una fo-

FS: It's a little microfiche...(laughter). But to answer directly, I make – in the event that these things also function as movable substantial artworks in a conventional sense – a certificate that accompanies them which gives the form of the piece, the material, and often some issue of the intention of how I have worked with it. It has a little stamp and a signature, which defines that thing after it has left my domain. So the signature is on the certificate.

AUD: When you make a certificate and it has instructions – after you're gone somebody who gets ready to put this piece together will be kind of like an assistant. Is this going to change the piece?

FS: Inevitably, after a certain point, it can't be my problem and that's fine. I don't think it's popular because then it will seem like we've lost the hand of the artist, which doesn't drive me crazy. I don't think we've lost the hand of the artist – it's just someone else that will be regarding that sixty-fourth of an inch, which is fine.

AUD: Would you see it at that point as being a collaboration?

FS: With an interpreter down the line? I guess you could.

AUD: Were you going to say anything more about Giacometti and his work?

FS: I mentioned his name as someone who was very stimulating to me at a certain point, before I thought about really engaging myself with art. It certainly had to do with the way it anecdotally is described as a space eroded away or stripped down to its essential, if there is an essential core to it. You can also look at the story of Charlie Chaplin and the artichoke and ask at that point "Am I like Charlie who was confounded by the heart of the artichoke?" So it was very stimulating.

AUD: Building off this thought in terms of Giacometti's figures referentially, his work seems to have struck the perfect chord between too little and too much. Maybe this is a process question in terms of your work. Is that appropriate to how you're dealing with these additions to spaces, and your thinking about what's too much and what's too little? This piece that's appropriated apparently from Dia – you didn't chose to demarcate that form across the ceiling structure...do you think that's appropriate to your work?

FS: The question of too little versus too much?

AUD: Yes.

tografía de tu obra, no la conocía y me parecía que era una lámina de vidrio...

FS: Sí.

PÚB: ...e imagínate el gusto que sentí cuando llegué aquí y caminé a través de ella.

FS: Claro.

PÚB: ¿Cómo firmas tus obras? [risas]

FS: En una pequeña microficha...Pero para contestar de modo más directo, hago un certificado que acompaña la obra (cuando se trata de una obra de arte sustancial en el sentido convencional) y que da la forma de la pieza, el material y muchas veces algo acerca de mi intención al trabajarla. Lleva un sellito y una firma que la definen cuando sale de mi dominio. La firma está en el certificado.

PÚB: Cuando haces un certificado y éste lleva instrucciones, después de que te vayas alguien va a montar la pieza y será como un asistente tuyo. ¿Esto cambiará la pieza?

FS: Irremediablemente, en un momento dado, pero ya no es mi problema, y eso no me preocupa. No creo que sea muy popular porque parecería que hemos perdido la mano del artista, y esto no me molesta. No creo que hayamos perdido la mano del artista: será simplemente alguien más quien contempla ese milímetro, y eso está perfectamente bien.

PÚB: ¿Lo verías en ese momento como una colaboración?

FS: ¿Con un intérprete más alejante? Creo que sí podría verse así.

PÚB: ¿Ibas a decir algo más con respecto a Giacometti y su obra?

FS: Lo mencioné como alguien que me estimuló mucho en un momento dado, antes de que yo pensara en dedicarme de lleno al arte. Tenía que ver ciertamente con el modo como se describe anecdóticamente como un espacio erosionado o reducido a su esencia, si es que de veras hay un núcleo esencial. También puedes pensar en la historia de Charlie Chaplin y la alcachofa y preguntarte en ese momento: "¿Soy como Charlie, desconcertado por el corazón de la alcachofa?" Fue muy estimulante.

PÚB: Partiendo de este pensamiento respecto a las figuras de Giacometti como punto de referencia, la obra de él parece haber encontrado al justo medio entre demasiado y demasiado poco. Tal vez ésta sea una pregunta referida al proceso de tu trabajo. ¿Eso se relaciona con la manera como manejas estas cosas que agregas al espacio y la forma como concibes lo que es demasiado y demasiado poco? La pieza que trajiste de Dia, no optaste por demarcar esa forma a través de la estructura del techo...crees que eso es esencial en tu obra?

FS: Absolutely. From a more prosaic point of view, and over the initial years of working, I thought "Well, I better deliver the goods, this is not enough." So there's the tendency to think that four pancakes are better than three. But I've gotten a little more at ease with that. But yeah, it's always the issue of how much is enough and which way do you go, you know, when you go off the end – too little or too much? That's part of the continuum that I'm well aware of when I'm working.

AUD: Thinking about the piece you installed at Lannan – we got a chance to watch you quite a lot as you walked around and spent time in the space. Is there anything to do with revision or editing in the work...?

FS: At that moment, during its execution? Oh yeah, all the time. It's a funny little choreography that doesn't have words, and doesn't have a script. It's a matter of conjuring something up – like taking a block of stone and knocking away all the parts that don't look like an elephant. It takes a matter of conjuring up a form and then getting comfortable with it and see where it may take you.

AUD: Do you ever edit it after it's been in the file drawer for example?

FS: The Dia piece here is indeed blushing. It's not major; it's not the kind of editing that is so significant that you would say it's no longer an orange, it's an apple. It's a non-essential editing.

AUD: In the way that Giacometti influenced you by cutting through space with the line, would you say that Flavin would have influenced you in the way that he filled a space with a single fluorescent tube?

FS: That could well be, although I don't really have words or thoughts for that. That's not the way I regard Flavin's work. It may well be there for me on some level but not in how I chose to regard it.

AUD: Do you make or buy the string?

FS: I buy it – it's the cheapest stuff. I can't use wool because the fibers are too short. You know, if you have an old wool sweater after a while it's just blah and that's because the fibers are too short. The acrylic yarn just goes *ping* and stays there, more or less.

MS: Well, thank you very much Fred, Michael, and Gianfranco.

FS: Thank you very much for coming and paying attention.

FS: O sea, ¿la cuestión de demasiado versus demasiado poco?

PÚB: Sí.

FS: Claro. Desde un punto de vista más mundano, durante mis primeros años de trabajo, yo pensaba: "Bueno, tengo que hacer algo excepcional. Esto no basta." Así que hay la tendencia a creer que cuatro hot cakes son mejores que tres. Pero ese tema ya no me inquieta. Pero sí, siempre hay esa interrogante: ¿cuánto es suficiente, y cuando haces algo atrevido, el atrevimiento consiste en hacer demasiado o demasiado poco? Estoy consciente siempre de este dilema cuando trabajo.

PÚB: Con respecto a la pieza que instalaste en Lannan, tuvimos la oportunidad de observarte mientras te paseabas dentro de ese espacio y pasabas tiempo en él. ¿Hay algún aspecto de esta obra que se preste a la revisión o el cambio?

FS: ¿En ese momento, durante la ejecución? Sí, todo el tiempo. Es una pequeña coreografía rara que carece de letra y de guión. Se trata de confabular algo—es algo así como tomar un bloque de piedra y quitarle todo lo que no se parezca a un elefante. Se reduce a inventar una forma y llegar a sentirse cómodo con ella para ver adónde te lleva.

PÚB: ¿Alguna vez cambias algo después de guardarlo en el cajón del archivero?

FS: La pieza que traje de Dia se está sonrojando. No es un cambio radical, no es para que digas "ya no es una naranja, sino una manzana". Es una revisión no esencial.

PÚB: De la misma manera como Giacometti te influyó cortando el espacio con una línea, ¿dirías que Flavin te habría influido con el modo como llenaba un espacio con un solo tubo fluorescente?

FS: Podría ser, aunque en realidad no tengo palabras o pensamientos para expresar eso. No es ésa la manera como concibo la obra de Flavin. Podría ejercer algún influjo en mí, pero no de la manera como yo opto por concebirla.

PÚB: ¿El hilo lo haces o lo compras?

FS: Lo compro, y es muy barato. No puedo usar lana porque las fibras son demasiado cortas. Sabes, si tienes un suéter viejo de lana, después de un tiempo ya no tiene cuerpo porque las fibras son muy cortas. El estambre acrílico mantiene su elasticidad.

MS: Bueno, Fred, Michael y Gianfranco, muchas gracias.

FS: Gracias por acompañarnos y por su atención.